



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES

**Música, jazz y deconstrucción: Reinterpretación del
albazo, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz**

Tesis previa a la obtención del título de
Licenciado en Instrucción Musical

Esteban Oswaldo Encalada Astudillo
José Arnau Wazhima Monné

Cuenca, 2012



Dedicatoria

Dedicamos este trabajo a nuestros colegas músicos de la ciudad de Cuenca, que día a día trabajan por abrirse campo en este difícil campo, también a nuestros padres, hermanos, familiares y amigos que han estado presentes en todo este proceso universitario que estamos culminando.



Agradecimientos

Nuestros agradecimientos van dirigidos a las familias Encalada Astudillo y Wazhima Monné por estos años de colaboración en nuestra vida estudiantil.

A los profesores muchas gracias por la paciencia, los conocimientos recibidos y el empuje para seguir adelante en este difícil pero gratificante mundo de la música. A Walter Novillo, por los consejos y conocimientos que han conducido el buen desarrollo de este trabajo y ha llevado a enfocarlo de la mejor manera.

Un agradecimiento a los compañeros de la carrera que estuvieron y aportaron mucho al desarrollo del aprendizaje.

A los compañeros de las bandas con las que compartimos música y amistad, Cristian, José Luis, John, Héctor, Paulo, Wilo, David y en especial a Freddy por ayudarnos y aportar siempre en la representación musical de nuestras propuestas.



Música, jazz y deconstrucción: Reinterpretación del albazo, danzante y Yaraví tradicionales aplicados al jazz



Índice

Resumen

CAPÍTULO I

1.1 Generalidades del Jazz

1.1.2 Blues

1.1.3 Ragtime

1.1.4 Dixieland

1.1.5 Hot Jazz

1.1.6 Swing

1.1.7 Decadencia del Swing

1.1.8 El Bebop

1.1.9 Corrientes modernas del Jazz

1.1.10 Latin Jazz

1.1.11 Jazz de los últimos años

1.2 Inicios del Jazz en el Ecuador, Historia y Análisis

1.3 Posibilidades interpretativas basadas en este estilo

1.3.1 La improvisación



1.3.2 La base o piso armónico

1.3.3 El Jazz modal

1.3.4 La escala Pentatónica

1.3.5 La escala cromática

1.3.6 La escala de tonos enteros

1.3.8 El Fraseo

1.3.7 El atonalismo

1.3.8 Intercambio modal

CAPÍTULO II

2. Música ecuatoriana

2.1 El yaraví

2.1.1 Definición del yaraví

2.1.2 Estructura y generalidades rítmicas –
armónicas del yaraví

2.2 El danzante

2.2.1 Definición del danzante

2.2.2 Estructura y generalidades rítmicas –



armónicas del danzante

2.3El Albazo

2.3.1 Definición del albazo

2.3.2 Estructura y generalidades rítmicas – armónicas del albazo

CAPÍTULO III

3.1 Deconstrucción

3.2 Deconstrucción musical

3.2.1. Oposición armónica

3.2.1. Presentación de las obras



Resumen

Esta investigación enfoca la composición, para aquello utilizaremos elementos musicales ecuatorianos como los del albazo, yaraví y danzante, así como los elementos del jazz y el concepto de la deconstrucción de Jaques Derrida para crear una composición que se oriente en estos principios.

En el país existe carencia de propuestas académicas de componer música mediante conceptos como la deconstrucción y si bien es cierto existe música con la tendencia a fusionar los dos estilos, todavía no existe una propuesta desde la deconstrucción. Por este motivo, pensamos que es necesaria una contribución académica que a través de la fusión de los estilos-géneros ecuatorianos, el jazz y la deconstrucción se logre enriquecer la música académica en el país.

Esta propuesta musical servirá como precedente que demuestre que se puede amalgamar dos géneros de una forma práctica y estéticamente fundamentada, beneficiando a los futuros músicos y estudiosos de la música permitiendo tener un punto de partida para trabajos posteriores.

No existe un texto en donde se muestre un verdadero proceso de cómo funciona la reinterpretación y fusión de la música tradicional ecuatoriana con el jazz y la deconstrucción por este motivo, creemos conveniente esta investigación, que muestre un proceso completo de este ejercicio creativo y



ponga al descubierto nuestra propuesta de componer música ecuatoriana, utilizando la deconstrucción como herramienta estética.

En la medida en que la presente propuesta creativa tiene como meta aportar al desarrollo de la música ecuatoriana tradicional y académica desde una visión estética como la deconstrucción, y que existen los mecanismos teóricos e instrumentales necesarios para tal fin, la investigación es perfectamente viable. Los mecanismos teóricos e instrumentales refieren a las posibilidades técnicas que existen para esta propuesta creativa. Del mismo modo, se cuenta con los músicos instrumentistas necesarios para que esta propuesta sea factible.



Capítulo I

Generalidades del Jazz



1.1 Generalidades del Jazz

Jazz se entiende por el género musical nacido en el sur de Estados Unidos a finales del siglo XIX por la influencia de distintas manifestaciones culturales y sociales de aquella época, específicamente por la unión de estilos musicales de Europa y África.

Una gran población de esclavos negros que trabajaban en la cuenca del *Mississippi* influenciados musicalmente por los estilos ancestrales traídos del África así como de las nuevas corrientes que aprendían junto a sus amos descendientes de europeos y a ello sumada la influencia de las corrientes musicales que habían escuchado en todo el territorio americano dio el origen al nacimiento de un género potente que iba a influenciar la vida musical popular del mundo entero desde su aparición: El Jazz.

La característica más obvia desde el inicio de este género es que el Jazz es una música rápida locamente sincopada en contraposición a la clásica métrica de la música europea. Esta tendencia de complejidad rítmica ha llamado la atención



y ha provocado que músicos de todo el mundo se concentren en su estudio.

Desde su aparición éste género ha ido evolucionando gracias a la facilidad de experimentación de sus elementos, el más importante el de la improvisación, además de eso la adecuación armónica, la versatilidad de sus movimientos rítmicos y melódicos, la caracterización por el estilo y formato, etc. Gracias a estas facilidades que brinda el género pues hemos tenido en la historia desde sus inicios, el *Blues*, *Gospel*, *Espirituals*, *Rag Time*, *Dixieland*, *New Orleans Jazz*, *Chicago Jazz*, *Swing*, *Bebop*, *Cool Jazz*, *Free Jazz*, *Fuzion Jazz*, *Latin Jazz*, etc. Hay que tener en cuenta que vivimos en la época musical mundial de la fusión, es común escuchar influencias de jazz en cualquier estilo popular, académico o viceversa.

El porqué de la facilidad de amalgamación de éste género es, tal vez, como lo hemos indicado párrafos antes que el Jazz posee en sus orígenes el poder de la mezcla de música, factores tradicionales, religiosos, sociológicos, políticos, sentimentales, históricos, etc. de muchas regiones del mundo. La escala pentatónica original de las primeras composiciones del género, es familiar a la escala que usaban



nuestros antepasados Incas como en regiones de la India, China, países africanos, antepasados norteamericanos, etc. y se convierte en un rasgo común de la etnomúsica, que ha provocado la evolución de las distintas manifestaciones musicales culturales de muchas regiones o muchos países.

Otra característica importante es que actualmente cada país usa el Jazz para potenciar la musicalidad de sus corrientes aborígenes o folklóricas a manera de fusión, gracias, nuevamente a las características antes mencionadas. En Ecuador tenemos grandes exponentes que se han involucrado directamente con el desarrollo de esta música y han experimentado en asociarla con ritmos como el Yumbo, Albazo, Sanjuanito, etc. lo que le da un plus a nuestra música, una nueva visión y una caracterización más nueva.

A continuación, se recalcarán a breves rasgos las características más importantes de los estilos más importantes del Jazz.

1.1.2 Blues

Blues, de la traducción ‘triste’, debido a la temática de la lírica de este género, es junto al *Gospely* el *Espíritual* el punto de



inicio del Jazz mismo. Habla de la vida del esclavo, que, a manera de catarsis, libera sus penas a través del canto y la música. Tiene sentido de preguntas y respuestas características en los que se expone el tema.

En su forma más básica es un sistema musical de doce compases en los que armónicamente se pasea por los grados I – IV y V, todos ellos dominantes, de esta manera;

I7 - I7 - I7 - I7

IV7 - IV7 - I7 - I7

V7 - IV7 - I7 - I7

La escala de blues es una escala basada en la pentatónica menor, su tono característico es el quinto grado disminuido, teniendo finalmente los tonos: I, III^m, IV, V^{dim}, V, VII^m y VIII.

El Blues también sufrió de muchos cambios debido a los que lo practicaban, y sobre todo debido al lugar en donde estaba realizado, así tenemos *Delta Blues*, *Chicago Blues*, *Texas Blues*, etc. siendo el Delta el más antiguo y que se tocaba en Nueva Orleans.



Algunos de los exponentes más remarcables del Blues son: Robert Johnson, Bessie Smith, Ray Charles, Albert King, B.B. King, Eric Clapton, Stevie Ray Vaughan.

1.1.3 Ragtime

El primer estilo del post blues, aceptado como predecesor del jazz es el ragtime (tiempo roto) creado en Nueva Orleans por músicos negros criollos, conocedores de música y que tenían la capacidad de escribir lo que tocaban.

Esta música está ligada directamente con la música de salón del siglo XIX en Europa, con las marchas militares presentes en Nueva Orleans y especialmente con el blues, así que se da el salto de la música étnica a un estudio de formas musicales, pues el ragtime ya posee una con diferentes partes, por lo general se toca en un compás de 2/4 o 4/4 y la forma es:

INTRO-A-A-B-B-A-C-C-D-D

Cada una de las partes posee 16 compases, en la parte A se expone el tema y se lo repite en la tónica, en la parte B se produce un desarrollo sobre el tema expuesto, regresa en



forma de puente a la parte A para ir a la parte moduladora en C, generalmente a la subdominante, en la parte D se desarrolla esta modulación, se resuelve nuevamente al tema principal y se concluye generalmente con una coda.

El ragtime, música principalmente pianística, se caracteriza por ser música sincopada, pero sin improvisaciones, que es una de las características del jazz, los rags eran leídos tal y cual se escribían.

El mayor exponente de la época fue Scot Joplin, quien escribió varios de los rags, su tema más importante se llama 'The Entertainer', de 1910, tema que en la posteridad sirvió para ambientar películas y para la música de baile en la zona del Mississippi en las primeras décadas del siglo XX.

1.1.4 Dixieland

Es un estilo que nace en Nueva Orleans a inicios del siglo XX, nace de la evolución de las bandas militares y de vientos metales.

Como característica es la improvisación en conjunto sobre un tema musical.



La orquestación de estas agrupaciones consiste en trompetas, trombones, tubas, clarinete y percusión.

El *Dixieland* es el estilo donde se empezaron a desarrollar figuras del Jazz como *Freddie Keppard*, quien fue llamado para ser el primero en grabar una obra de Jazz pero tenía miedo a que le copiasen su estilo así que lo desperdició, dejando que la *Original Dixieland Jass Band* en 1917 grabe '*Livery Stable Blues*', como la primera grabación del jazz, por una orquesta de blancos, liderados por Nick La Roca, quienes se jactaban de que el jazz era una música de blancos.

Livery Stable Blues es un blues de 12 compases pero con influencias del ragtime pianístico, puesto que es una pieza escrita y con partes obligadas para cada uno de los instrumentos.

Es curioso en la mitad del tema se escuchan imitaciones a los animales de la granja, como el caballo o la vaca, provocados por el trombón.

1.1.5 Hot Jazz



Con este nombre se denomina a la música creada en Nueva Orleans antes de 1930.

Los grupos de esta época eran en su mayoría integrados por gente afroamericana, con instrumentos de viento básicamente, trompeta, trombón, clarinete y un contrabajo, adicionando a la línea rítmica la batería, la cual se desarrolló en esta época pues, los tamborileros de las bandas de vientos unieron las diversas partes de la percusión en una sola.

El principal exponente de esta época es el conocido Louis Armstrong, el mismo que influenciaría a los músicos de jazz durante todo el resto de la historia. El máximo aporte de Armstrong fue dar paso al solista de jazz, siendo el primer trompetista solista de la historia.

Armstrong también inculcó la improvisación no solamente como la parte del desarrollo del tema sino como la apertura al conocimiento de nuevas posibilidades melódicas y armónicas.

1.1.6 Swing



La pequeña orquestación de *Hot Jazz* se incrementaría pues las agrupaciones se fueron convirtiendo más populares y la música se fue convirtiendo también en entretenimiento para los salones de baile.

Es la época más comercial del jazz, al punto en que algunos historiadores y gente del mundo del jazz niegan como un estilo del *Mainstream*.

Sin embargo, la *Big Band* trajo nuevas iniciativas sobre todo en el tipo de orquestación, en el cual colocó a instrumentos como el clarinete, que hasta entonces eran de acompañamiento, como el instrumento principal solista.

Una Big Band está formada por tres secciones: la de metales con tres o cuatro trompetas, tres o cuatro trombones, a veces tuba; la sección de maderas, formada por dos saxofones altos, dos barítonos, un tenor, dos o más clarinetes y flautas; la sección de ritmo, formada por piano, guitarra o banjo, contrabajo y batería, en total un número de entre 15 y 20 músicos.

Retomando el tema del *swing*, por el motivo de que se convirtió en música de baile, casi se limitan a ejecutar la parte del tema obligado y dejando en pocos compases a los solos,



algo importante para el desenvolvimiento del jazz, entonces se crearon dos tipos de orquestas, por un lado las *swing bands* que alternaban los solos con la melodía del tema y enfatizaban la parte armónico melódico y rítmica, mientras que las *sweetbands* hacían *straight*, o sea, solamente enfatizaban la parte del tema.

1.1.7 Decadencia del Swing

A mediados de los años 30, la gran depresión económica de EEUU, sumió en la miseria a casi toda la nación, el entretenimiento casi cerró sus puertas y con ello la música swing, que se logró mantener unos pocos años más gracias al crecimiento de la radiodifusión lo que permitía acceso gratuito a la música.

Con la participación del país en la segunda guerra mundial, se cayó nuevamente en una depresión económica en la década de los 40's, lo que imposibilitó la manutención de las *big bands*, con lo que el swing quedó postergado y reemplazado con nacientes pequeñas agrupaciones que vendrían a proponer nuevos estilos de música y de vida.



1.1.8 El Bebop

El rompimiento de las grandes orquestas dio lugar a la aparición de nuevas bandas de formato reducido, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, los mismos que enfatizando en la improvisación crearían un estilo duro de jazz, crudo y violento llamado bebop. El precursor de dicho género fueron los grandes saxofonistas Charlie 'The bird' Parker junto a Dizzie Gillespie.

Este movimiento se desarrolló mayoritariamente en Nueva York.

1.1.8.1 Características del Bebop

Se independiza el patrón rítmico característico del *swing*, dando total libertad de movimiento a la batería, al bajo con un *walking* más libre y rápido y al piano con la posibilidad de ir creando contramelodías instantáneamente con la principal.

Hay una exagerado deseo de terminar lo más pronto con el tema para empezar la improvisación, muchas veces extendidas por muchos minutos, creando duelos entre los instrumentos.



El fraseo, tanto en solos como en el tema es rápido, cortante y frío, en figuras de corcheas y semicorcheas a un tempo generalmente rápido, (negra=130, *Moose*, '*the Mooche*', Charlie Parker).

Se dieron fraseos libres del estilo vocal del *Hot Jazz*, utilizando motivos inspirados en líneas melódicas de tipo europeo.

Se sobrepone la parte armónica por la melódica, característica del *Swing*.

El *bebop* tuvo trascendencia social pues fue una música en reclamo de la segregación racial. Este estilo es predominante negro, al contrario que con el *Swing* que había blanqueado el jazz.

El uso excesivo de drogas por parte de los músicos provocaba en gran medida la sensación de persecución, la estética cortante y apresurada de las melodías y solos, aparte de la temática utilizada para la composición.

1.1.9 Corrientes modernas del Jazz



La búsqueda de nuevas sonoridades del *Bebop* provocaron asimismo la búsqueda de nuevo material por parte de los compositores, y lo hallaron ya no solamente en las drogas sino en la música de diversos pueblos, como la música afrocubana, de la cual se creó el llamado *LatinJazz* el mismo que tuvo su primer esbozo en el tema 'Manteca' (1948) de Dizzie Gillespie y Mongo Santamaría

1.1.10 Latin Jazz

El *LatinJazz* es una mezcla de nuevos ritmos entre el *Jazz*, puede ser *blues*, *swing*, *bebop* conjuntamente con ritmos como el danzón, el bolero, chacha, charanga, bolero, en cuanto a los ritmos cubanos y también con el bossa nova, muy difundido en los años sesenta y setenta por Carlos Jobim.

En Argentina existe también una gran corriente de tango *jazz*.

En Venezuela sus ritmos tradicionales también están adaptándose a este género.

La versatilidad del *jazz* provoca que pueda juntarse con más música, tomar la esencia de ella y convertirla en un universo



de posibilidades técnicas que enriquecen el lenguaje musical de una región, en nuestro caso Latinoamérica y en un caso más particular, Ecuador, donde grupos que ensalzan la música ecuatoriana al sabor de *jazz*.

1.1.11 Jazz de los últimos años

En los últimos años existe una gran producción de jazz, gracias a la libertad de composición para formatos de cualquier tipo, adaptados a jazz de cualquier época y potenciándolos por cualquier medio, armonía, melodía, orquestación, interpretación, etc.

Miles Davis que nace del *Bebop* y luego Free Jazz crea el *Jazz Fusion* que permite cualquier tipo de influencia pero musicalmente da un giro total a la historia del Jazz mundial a punto de que se toma su obra *So What* como un hito de separación de tiempos de este género.

La banda de rock, como organismo, se ha convertido en uno de los formatos de banda de jazz.



La libertad de métrica, temática y afinación, influenciada por la música académica del siglo XX se ha convertido en una opción más para la composición de jazz.

La utilización de artefactos electrónicos como sintetizadores, secuencias y programas de ordenador también han sido involucrados para la creación de este estilo musical.

1.2 Inicios del Jazz en el Ecuador, Historia y Análisis

Tomando en cuenta el tiempo que tomaban en llegar las novedades del primer mundo al Ecuador en los inicios del siglo XX, el *Jazz* demoró menos de lo planeado. Sin embargo en Norteamérica el *Jazz* ya era un género muy difundido, la invención del fonógrafo facilitó a que se puedan realizar grabaciones y casas disqueras reproduzcan miles de copias pues el inicio de la vida discográfica en el mundo conmocionó a toda la población que adquiría con ansias los nuevos productos tanto reproductores como discos.

En Guayaquil empieza a funcionar, a finales del siglo XIX la sociedad Filantrópica de Guayaquil, la misma que se encarga



de educar en artes y oficios a la juventud guayaquileña de clase baja. Entre las doctrinas que se brindaban era el oficio de músico y la escuela se preocupó de formar agrupaciones musicales. En 1910 presentan la primera orquesta de la institución.

En los años 20 se empieza a comercializar las mundialmente conocidas Victrolas¹, en las cuales se escuchaba la música que se traía del extranjero. Recordando que pocos años atrás en Estados Unidos se graba el primer tema de Jazz, el “*LiveryStable Blues*” interpretado por la *Original Dixieland Band*.

En ese entonces la empresa musical ecuatoriana iba dando sus primeras muestras de talentosos intérpretes y compositores sobre todo en la región costanera, específicamente en Guayaquil. Artistas como Carlos Rubira Infante, Enrique Ibañez, Nicasio Safadi, iban abriéndose camino en la representación musical nacional en las primeras décadas del siglo XX.

Al país llegaron las pianolas automáticas, que divertían en las tardes de fin de semana de las familias adineradas

¹Victrola, aparatos de reproducción de audio populares en la década de los 20’ producidos por la empresa Víctor R.C.A.



ecuatorianas. Estas pianolas contaban de un sistema de lector de rollos agujereados, el sistema se activaba con unos pedales con los cuales se movían los componentes internos y deleitaba de obras completas de piano en los más diversos géneros desde la música clásica, folk y también jazz estadounidense.

Los adelantos tecnológicos musicales eran importados directamente desde Estados Unidos por el empresario José Domingo Feraud Guzmán, quien desde los años 20' organizó su tienda de venta de discos, victrolas, pianolas, y accesorios que demandaban estos lujosos artefactos de la época.

Retomando el tema de la Sociedad Filantrópica de Guayaquil, entre sus arcas se formó el 'niño prodigio' Nicolás Mestanza, músico virtuoso guayaquileño que demostró sus dotes artísticos desde muy corta edad, se especializó en ejecución en violín y piano, además de arreglos de orquesta y dirección de las bandas de la misma institución.

Mestanza formó a inicios de los años 20' la 'Mestanza Jazz Band' junto a músicos importantes como Nicasio Safadi y Enrique 'El Pollo' Ibañez Mora, ejecutando piezas de *Dixieland, Fox Trot, Onestep, New Orleans Jazz*.



Dice la historia que en aquellos mismos años Rodolfo Baquerizo Moreno inaugura un moderno parque de diversiones denominado 'American Park' junto al Estero Salado en Guayaquil, en este lugar se llevaban a cabo los eventos de sociedad más importantes, contaba con un escenario y concha acústica para las presentaciones musicales. En un evento boxístico en el año de 1924 se llevó a cabo la primera presentación de la banda de Mestanza y de hecho el primer hito del Jazz en el Ecuador.

Por otro lado, Ibañez Mora y Safadi conformaban el Dúo Ecuador, muy conocido en aquellas épocas en el Puerto Principal y que poco a poco ganaron mucha popularidad y respeto del resto de músicos pues las composiciones que ejecutaban constaban con líricas de gran calidad, la composición y ejecución musical iban al mismo nivel.

El Dúo contrató como representante a J.D. Feraud Guzmán quién luchando contra toda adversidad, logró en el año de 1930 llevarlos a la ciudad de Nueva York en Estados Unidos, costearo todos los gastos de viaje, hospedaje y alimentación durante más de un mes, para realizar en este lugar la primera grabación de un artista ecuatoriano en la historia.



Durante más de 30 días estuvieron trabajando arduamente en los estudios Columbia produciendo una gran cantidad de grabaciones, la primera de ellas fue 'Guayaquil de mis amores', enviándola al Ecuador en cuanto se terminó de producir y logró tener un impacto que nadie sospechaba, todo el mundo compró un ejemplar y se deleitó de las notas del pasillo más famoso de artistas guayaquileños. A su regreso el efecto de la popularidad fue grandioso, recibimientos y honores para los músicos que habían logrado una hazaña en la historia musical del país.

Cuando el Dúo Ecuador regresó de su viaje no trajo consigo solo el producto de sus grabaciones sino material para el trabajo de sus agrupaciones, partituras, libros, discos de todo tipo de música que encontraron fuera del país además de instrumentos novedosos que habían aprendido a ejecutar en su viaje así que añadieron a la banda de Jazz el banjo, de un sonido característico para la ejecución de ritmos como el *Dixieland* y el *New Orleans Jazz*, aportando sonido, color y un nuevo concepto a la ejecución del género del Jazz, nuevo en ese entonces para nuestros músicos.

No duró mucho el tiempo en que se empezaron a multiplicar las bandas de Jazz. En el mismo Guayaquil, dirigidos por



Felipe Cueva Johnes, extranjero gran conocedor del género, se formó la agrupación 'Tropical Boys' junto a el baterista Gustavo 'Gus' Tola Carbo, los hermanos González, Leonidas Carrasco, entre otros, considerada la primera en ejecución de Jazz moderno. En la ciudad de Quito, de la misma manera se juntaron músicos como Joshuet Gonzales y Humberto Jácome que formaron 'Los Reyes del Ritmo' incursionando también en el género.

Desde entonces, gracias a estas personas precursoras se ha logrado incrementar de poco a poco el espacio de audiencia de Jazz en Ecuador. Actualmente existen bandas representativas en el país que incluso han llegado a formar parte de festivales internacionales como el caso de 'Pies en la Tierra', 'Rarefacción', la banda de *Latin Jazz* de Carlos Prado, Manuel Larrea y Francisco Echeverría en Guayaquil.

En Cuenca también hemos tenido a personas y agrupaciones encargadas de difundir el género como 'Ebano', Edgardo Neira, Miguel Jiménez, 'Mainstream Jazz', 'A trío Jazz', 'A bad Jazz', entre otros.

1.3 Posibilidades interpretativas basadas en este estilo



El Jazz como manera de realizar música ha sufrido muchas modificaciones como se ha analizado en puntos anteriores. Su lineamiento con la música popular ha sido definitivo pero no quiere decir que los estudios realizados sobre esta compleja forma no hayan llegado a involucrarse profundamente con los estudios académicos musicales mundiales pues, de hecho, en el mundo existen Universidades que ofertan un sinnúmero de carreras especializadas en el área específica del Jazz.

En el año de 1924 se dio un hito en la historia de la música moderna pues George Gershwin inauguraba su más reciente obra '*Rhapsody in Blue*' la misma que era una composición escrita para banda sinfónica y piano. Su estreno se realizó el 12 de febrero de aquel año y para su ejecución se eligió la banda de Paul Whiteman y el mismo Gershwin al piano.

La obra fue elaborada en tres semanas nada más y estrenada en el teatro *Aeolian Hall* de Nueva York, la misma que recibió tantos aplausos como críticas y creó controversia por el proceder musical de su composición tanto como por la fusión que realizaba. Gershwin fue un pianista de influencia



tanto popular como clásica, cuando joven se inició en la composición elaborando obras musicales de Broadway y de teatro, sin embargo tuvo siempre la ambición de realizar obras más grandes.

‘*Rhapsody in Blue*’, mal traducida como ‘Rapsodia en azul’ pues no se trata por el color sino por el significado de triste y melancólico de ‘*Blues*’, fue la obra que marcó el hito en la música sinfónica norteamericana pues el público percibió el sonar de sus canciones populares, *blues, jazz, espirituales, gospel* pero con una temática elegante, traducida al contexto sinfónico de orquesta, la elegancia y la sonoridad nueva de ese conjunto.

El *Jazz*, como se ha dicho anteriormente es un género que proviene de un sinnúmero de influencias musicales por este motivo tiene la facilidad de aparecer camaleónicamente camuflado en el estilo que quiera adherirse, existe Jazz dedicado a la obra vocal, instrumental, para un instrumento solista, para un instrumento principal, fusionado con otros géneros musicales, etc.

1.3.1 La improvisación



La característica principal del Straight Jazz o Mainstream Jazz (o sea la corriente principal del Jazz como género) es la improvisación, pues un tema de este género está, por lo general, desarrollado y compuesto para ejecutar un tema sobre un arreglo armónico y rítmico y al finalizar la exposición se procede a la sección de solos. Esta sección va a depender de la elección de los integrantes instrumentistas que van a improvisar. Dicha improvisación se va a dar o bien sobre el tema o sobre un área armónica y rítmica destinada para los solos.

Cuando se realiza una improvisación tanto sobre el tema como sobre el área de solos se debe tener en cuenta algunos criterios que se expondrán a continuación.

1.3.2 La base o piso armónico

Este punto indica que se debe tener en cuenta los acordes en los que está aferrado el tema. No tiene una elección aleatoria sino una compleja elección de elementos armónicos que pueden partir de una simple tonalidad cualquiera, acordes característicos de distintos géneros como Blues, Bossa Nova, Bebop, etc. también se pueden usar todas estas combinaciones en un mismo tema como distintos tipos de



modulaciones que pueden saltar de tonalidad en tonalidad para exponer una idea melódica.

Cuando se trabaja con líneas de acorde por acorde se tiene que tomar en cuenta en primer lugar la tonalidad en la que se está trabajando y luego el grado que significa cada acorde en relación a la tonalidad principal, entonces iniciamos el trabajo sobre la escala de la tonalidad y partiendo de esto, el arpeggio de cada acorde con los grados I, III, V y VII básicamente.

Se recomienda para iniciar el aprendizaje de la improvisación usar escalas hasta el 9no. grado, por ejemplo desde un C hasta el D de la siguiente octava. Esto dará una extensión mayor de componentes y una sensación de tensión que son indispensables en la melodía y armonía de este género.

Cuando se trabaja con formas de géneros definidos como el Blues pues hay que tener en cuenta la característica del género que se va a trabajar, en este caso específico, se cuenta con la escala de blues y además la distribución armónica entre el I, IV y V grado pero todos los acordes son dominantes, por ejemplo G7, C7 y D7.

1.3.3 El Jazz modal



Inicialmente cuando la improvisación tomó su lugar dentro de Jazz, las notas que se escogían eran las tonales, o sea que debido a la fuerza de atracción de la tónica era inminente y las melodías de improvisación recorrían un camino largo o corto en su solo pero siempre debían regresar para hacer notar la sensación de finalización de dicha exposición.

Se dice que Miles Davis en su disco *A Kind of Blue* del año 1959 fue compuesto en su totalidad en un tratado modal, esto significa que partiendo de la misma tonalidad se toma a cada acorde con su tónica como un nuevo inicio de un orden de notas que van a dar una nueva sensación audible.

Los modos griegos que se conocen, Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Locrio cada uno produce un nuevo orden de los tonos que se alinean de manera que al ejecutarlas varíe la sensación de mayor o menor y dar una cierta inestabilidad tonal que a la final proyectará una sensación nueva de meditativo o cerebral más no solo alegre o melancólico.

Lo más común para empezar a usar modos es asociar los que más se asemejan con los mayores o menores como el Mixolidio, Lidio y el Jónico (escala mayor) y el Dórico o el



Eólico (escala menor) para incursionar las tensiones que posee al momento de improvisar o componer música.

1.3.4 La escala Pentatónica

Viene del griego *penta* que significa cinco y es una escala que usa ese número de tonos, es muy usada en música aborígen y folklórica de distintos países y sirve de base de la escala de Blues y posteriormente la transformación hacia el Jazz. Existen escalas pentatónicas en la música aborígen norteamericana, incásica, música china, música indú, ciertos tipos de música africana, en Europa, por lo tanto se puede decir que es una expresión mundial de la música.

En el siglo XX compositores como Debussy y Ravel la investigaron y la incluyeron en sus composiciones.

El blues actual sigue usando esa escala además de la escala blues para sus melodías e improvisaciones.

1.3.5 La escala cromática

Es una escala de doce sonidos y pasa por cada semitono, de hecho para la improvisación se usa este tipo de recursos para no limitarse a la matemática de las escalas antes planteadas. En ciertos tipos de inflexiones melódicas un acercamiento



cromático provoca una tensión natural que define el centro de gravedad moviéndose hacia el tono siguiente, por ejemplo, en un camino melódico entre dos acordes, por ejemplo G7 y CMaj7 no solamente podríamos optar la opción diatónica, tonal o modal, podemos usar aproximaciones por C# o Cb que nos sirven de trampolín hacia el nuevo acorde. O simplemente usarla aleatoriamente para llegar a provocar una sensación extraordinaria. Para el inicio de la improvisación y su aprendizaje se pueden tomar las palabras de Charlie Parker “¡si suena bien, está bien!” (Aebersold, 1992) Se refiere a que la expresión musical no es siempre una ciencia exacta, cada uno al usar su propia musicalidad está expuesto a demostrarlo a su propia y única manera pero, sin embargo, teniendo en cuenta los patrones establecidos y si se aleja mucho de eso sonará extraño, no se quiere decir que sea una opción errada sino que hay que establecer bien las ideas para que por más extrañas que parezcan siempre tengan una direccionalidad, consecuencia, sensatez y una posición clara y definida.

1.3.6 La escala de tonos enteros



Llamada también hexafónica o de seis notas, tiene un tono de distancia entre cada nota, muy utilizada también en el Jazz.

1.3.7 El atonalismo

A finales del siglo XIX e inicios del XX se empieza a forzar demasiado la tonalidad en la música europea, llevándola por caminos antes no conocidos, contrastando en una escala muy grande con la música tonal que se llevaba tradicionalmente desde hacía siglos. Este lío desembocó en el estudio de un grupo de músicos en Viena que deshicieron el paradigma de la tonalidad como un sistema jerárquico y obsoleto, trabajando la escala cromática con cada uno de sus doce tonos como un elemento independiente del mismo valor y significancia que el otro, liberando a las notas de un orden específico se lo llamó atonalismo.

En el Jazz, hacia finales de los años sesenta y años setenta se da la corriente del Free Jazz o Jazz Libre, el que incursionaba incluso con pasajes atonales, extraños, disonantes, fuertes, acompañados de rítmicas increíblemente complejas, de ataques de locura armónica fuertemente ejecutados por los músicos. Este movimiento atonal es más



bien una representación a la combinación musical de expresiones de antaño tribales y aborígenes. De esta época son Charles Mingus, Ornette Coleman, John Coltrane, entre otros.

1.3.8 El Fraseo

Luego de la elección de las notas a utilizarse lo más importante es saber hacer correctamente una intención, una comunicación, una idea con dichas notas, o sea el fraseo. Se tiene que experimentar muchísimo sobre esto para llegar a tener una madurez al manipular los tonos elegidos y hacerlos sonar coherentemente dentro de una frase, un período o todo un tema. Es comparable como tener una mala pronunciación de las palabras al hablar, no se podrá llegar a emitir correctamente la idea que queremos dar. Para llegar a tener un fraseo fluido se tiene que tener en cuenta aspectos técnicos de la música como la articulación, la acentuación, la ligación de valores, de notas y la estructura formal de un tema o un fragmento de tema, así de esa manera sabremos llevar la conversación musical con mejor sentido.

En conclusión, para improvisar hay que tener en cuenta algunos aspectos como, que básicamente la música es un



lenguaje en el cual se espera comunicar algo, la intención no basta si es que no se conocen los medios con los cuales se logra hacerlo.

El instrumento es nada más un medio por el cual uno va a expresar de manera instantánea lo que está ocurriendo en la mente del que lo ejecuta, saberlo traducir, decodificar y codificar nuevamente es el trabajo más duro, acostumbrar a nuestro cuerpo a trabajar de esa manera, lo más importante.

No se consigue ser un gran improvisador de la noche a la mañana, requiere años de práctica y estudio, práctico pero también teórico.

No es recomendable provocar una saturación de recursos en un tema o en un solo, hay que recordar nuevamente que la música es comunicación y hay que expresarse bien y tocar música que vaya a dejar satisfecho al intérprete pero más, al oyente.

1.3.8 Intercambio modal

Este es en realidad un concepto armónico el cual sirve para disolver la idea de un centro tonal fijo en un color y más bien hacer una desorientación auditiva, utilizando acordes de otros modos haciendo una mezcla horizontal de modos. Por



ejemplo el más utilizado es el de usar acordes de un mismo centro tonal pero el uno en modo menor (eólico) y el otro en modo mayor (Jónico), a continuación un ejemplo de una armonización con intercambio modal.

Estructura

I III VI, esta cadencia seria:

C Em Am

Y utilizando dos modos:

C Eb Em Ab Am, esto hace que se utilice los colores de los dos modos de manera cadencial, esto provoca que se desestabilize la idea de un solo modo.





Capítulo II

Música ecuatoriana



2. Música ecuatoriana

En el Ecuador la música es muy diversa en su origen y ya que estamos en un lugar multicultural es necesario tomar en cuenta que las manifestaciones artísticas en el país provienen de raíces culturales como la indígena, mestiza, negra y europea. Después se generaron hibridaciones por la influencia de la música norteamericana, caribeña, etc. Esta situación ha desembocado en un amplio bagaje de posibilidades estéticas en el país y un infinito material para trabajar; dado a la amplitud de lo antes mencionado hemos decidido analizar tres estilos para el posterior trabajo de creación.

En este capítulo se hablara sobre las características técnicas básicas de tres géneros específicos ecuatorianos: yaraví, danzante y albazo; estos tipos de música han sido muy conocidos dentro de la cultura popular ecuatoriana y son motivo de análisis en este trabajo porque estos han de ser la base para la composición de tres piezas en cada uno de estos estilos. El motivo del análisis técnico de esta música es por la necesidad de tener elementos para utilizar en una



reinterpretación posterior, trayendo otros instrumentos académicos y estéticos para este fin.

Pensamos que dentro de los muchos estilos de música popular ecuatoriana está la clave para comenzar a exponer la música académica de una manera recreada al contexto actual, es decir en la creación de música influenciada por la cultura popular adaptada a la contemporaneidad que no tenga que perder su esencia sino mas bien se enriquezca de nuevos elementos estéticos y técnicos.

Los géneros escogidos para la realización de este trabajo son grandemente influenciados por las culturas indígenas y pensamos en la necesidad de hacer un análisis general al respecto. En el país las existen en la región quichua-serrana los Saraguros, Otavalos, Cañaris, Carabuelas, entre otros. En la región oriental es asentamiento de las culturas Shuar, Achuar, Huaorani, los Cofanes, Secoyas, Sionas, la cultura Quichua-Amazónica. Y en la región del litoral están los Chachis, Eperas, Awas, Tsáchilas, etc. Entre toda la población indígena del Ecuador se llega a la suma de un millón de indígenas aproximadamente. (CELADE, 2008) Los géneros por analizar son mayoritariamente de la zona andina y nacen de las raíces vernáculas andinas. Por ejemplo el



yaraví es un género propio de la cultura indígena que influencio a la mestiza y des pues desemboca en la creación de géneros como Albazo, el Sanjuanito, el Yumbo, el Danzante, el Capishca, el Cachullapi, la Tonada, etc. También la cultura indígena tiene que ver con la influencia en la música negra y costeña como la bomba y el Aire manabita respectivamente.

2.1 El Yaraví

“Mire, oiga, maestro, tóquese un tonito triste, que alegre el corazón”, solía decir Antonio Farfán, prócer de la independencia.

2.1.1 Definición

Uno de los géneros ecuatorianos más tristes y hermosos, es definido como un canto indígena precolombino asimilado por los mestizos en la época colonial y se lo puede escuchar en la actualidad en Ecuador, Perú y Bolivia. La dicción se ha interpretado y escrito de maneras diferentes en la historia tales como *haraui* que significa canto de amor o *haráhuy* cuyo significado es canto funeral, también existen etimologías europeas pero la versión más acercada según Pablo



Guerrero Gutiérrez es la que presenta al yaraví como deformación de la palabra quichua *harawi* que significa cualquier recitación cantada.

Para Sixto María Duran este género era una canción melancólica de movimiento lento, de factura cuadrada como composición, constituido por uno o dos períodos y de carácter pentafónico. En 1856 Juan León Mera solicitó que la voz *yaraví* se incluya en el diccionario de autoridades, el cual llegó a la definición de “cantar dulce y melancólico de los indios”.

Para muchos el *yaraví* tiene semejanza a los tonos tristes indígenas y en realidad no están lejos de la verdad, para el viajero William Bennet “ (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo II, 2004 - 2005) nada se puede igualar a la dulzura melodiosa de sus tristes, o aires melancólicos” o por ejemplo Pedro Fermín Cevallos “en casi toda la sierra se mantiene viva la afición de lo que llaman tono triste.” (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo II, 2004 - 2005) El tono triste es en realidad una música muy melancólica que conmueve de una manera eficaz el ánimo de recordar cosas del pasado.



Como en muchos ritmos y géneros ecuatorianos en el yaraví existe una dualidad contrapuesta de tal manera que siendo triste, estimula el ánimo de una gran manera y es posible que este fenómeno se dé por el uso de elementos musicales bimodales.

Tal vez desde el siglo XIX o antes se establecieron dos partes que se parecían rítmicamente pero que cambiaban en el *tempo*, en algunos yaravíes se introducían una segunda parte de *albazo* o *tonada*, en movimiento *allegro*. Este cambio se le podría dar crédito a los españoles, criollos y mestizos, según los esposos D' Harcourt el español temía en dejar al oyente con una sensación deprimente y los indígenas todo lo contrario, por estos motivos el *yaraví* no tiene *preludio* y en vez de eso tiene una especie de *coda* en tempo rápido muy probablemente debido a la influencia española.

2.1.2 Estructura, generalidades rítmicas, armónicas y estéticas del yaraví

Luis Humberto Salgado aseveraba que el *yaraví* es una balada indo-andina extensiva a los pueblos sojuzgados por el incario y con el primitivo nombre de *haravec*. Este género es de dos tipos el indígena binario compuesto de 6/8 y el criollo

ternario simple 3/4. Aunque los dos son de carácter elegíaco y de movimiento *lento* el *yaraví* aborigen es pentafónico y el criollo aumenta la sensible, el segundo y sexto grado de la escala menor, además en ciertos casos introducen pasajes cromáticos. En el caso de la fuga en tonada al final, esta se parece al *yaraví* pero la diferencia está en su *tempo* al final que es más rápido y tiene un carácter más festivo que contrasta con el anterior.

Formulas rítmicas:



Su ritmo característico, en la guitarra, empieza con un rasgado en la fundamental de dos tiempos al que le siguen corcheas en los bajos, en el caso del piano tiene una rítmica



parecida al *albazo* en *tempo* lento aunque a veces se acompaña con negras

En la primera se puede observar que se parece a la figura rítmica del *albazo* y en este caso es un acompañamiento para piano, en el segundo se trata de un acompañamiento para guitarra específicamente y es este caso en especial si existe un cambio, el cual es la corchea al final que en realidad le da una diferencia notable hablando rítmicamente. También existen *yaravíes* con acompañamientos de negras en 3/4 y existen registrados *yaravíes* en 2/4 cuyo ritmo y base rítmica se parece a la de una *habanera*.

En síntesis el *yaraví* es una pieza musical de movimiento lento que se escribe en compas binario de 6/8 y también en compas ternario simple de 3/4. Su interpretación está cargada de gran dramatismo, para su expresividad se tiene que recurrir a un sinnúmero de juego de matices los cuales refuerzan la emotividad y sentimiento propios de este género. También se utilizan cromatismos para acercar aun más este carácter emotivo, es decir notas que hacen que se altere la tendencia pentafónica para lograr emotividad y sus textos relatan amores, desamores, despedidas y viajes.

Este género ha tenido una influencia estética importante en la música popular y en la académica ecuatoriana, varios géneros populares se derivan de este y también han existido trabajos del lado académico con el *yaraví*.

A continuación presentaremos algunos ejemplos de transcripciones y composiciones:

①



1

②



③





Como podemos observar en los ejemplos se tiende mucho a desarrollar las bases rítmicas desde las matrices antes mencionadas.

Dentro de las generalidades armónicas del *yaraví* podríamos mencionar que la mayoría están en modo menor pero encontraremos una característica muy común en este género que es la de empezar con una introducción o estribillos en las tónicas sustitutas ya sea el VI o III grado para después en algunos casos con o sin cadencias resolutivas pasar a la tónica I, claro que en algunos casos las estrofas también están en las tónicas sustitutas para después resolver al centro tonal. Es común encontrar dominantes paralelas, es decir acordes no diatónicos que sirven como dominantes para resolver a grados diatónicos.

Con respecto a la forma estos están compuestos por un estribillo que sirve como introducción y de puentes y con secciones A y B. En algunos casos el estribillo es A y la estrofa A', en varias obras no hay puente y pasa directo a B. En la mayoría de *yaravíes*, sobre todo después de la influencia española estos tienden a fugar en *albazo* o tonada al final con la parte temática del estribillo en *tempo allegro*.



Cabe resaltar que fugar no tiene que ver con la fuga europea si no como una especie de coda.

2.2 El Danzante

“En este caso, como en muchos otros, venció a la cantidad, y los conquistadores españoles vinieron a ser musicalmente conquistados por los indígenas; pues se vieron envueltos como por una malla en el ambiente musical autóctono, al que se amoldaron inconsistentemente.” (Moreno Andrade, 1996)

2.2.1 Definición

El danzante, conocido como una especie de danza acompañada por música perteneciente a los indígenas y mestizos del Ecuador, este género por así decirlo tiene su origen prehispánico pero su desarrollo máximo fue en la época de la colonia por la influencia de los españoles y su desarrollado sistema musical; su localización en la actualidad está centrada en la región interandina del Ecuador. Algunos cronistas de las Indias y viajeros han relatado a los danzantes con cascabeles atados a sus tobillos con los cuales acentuaban el compás de sus bailes. No solo a la danza o

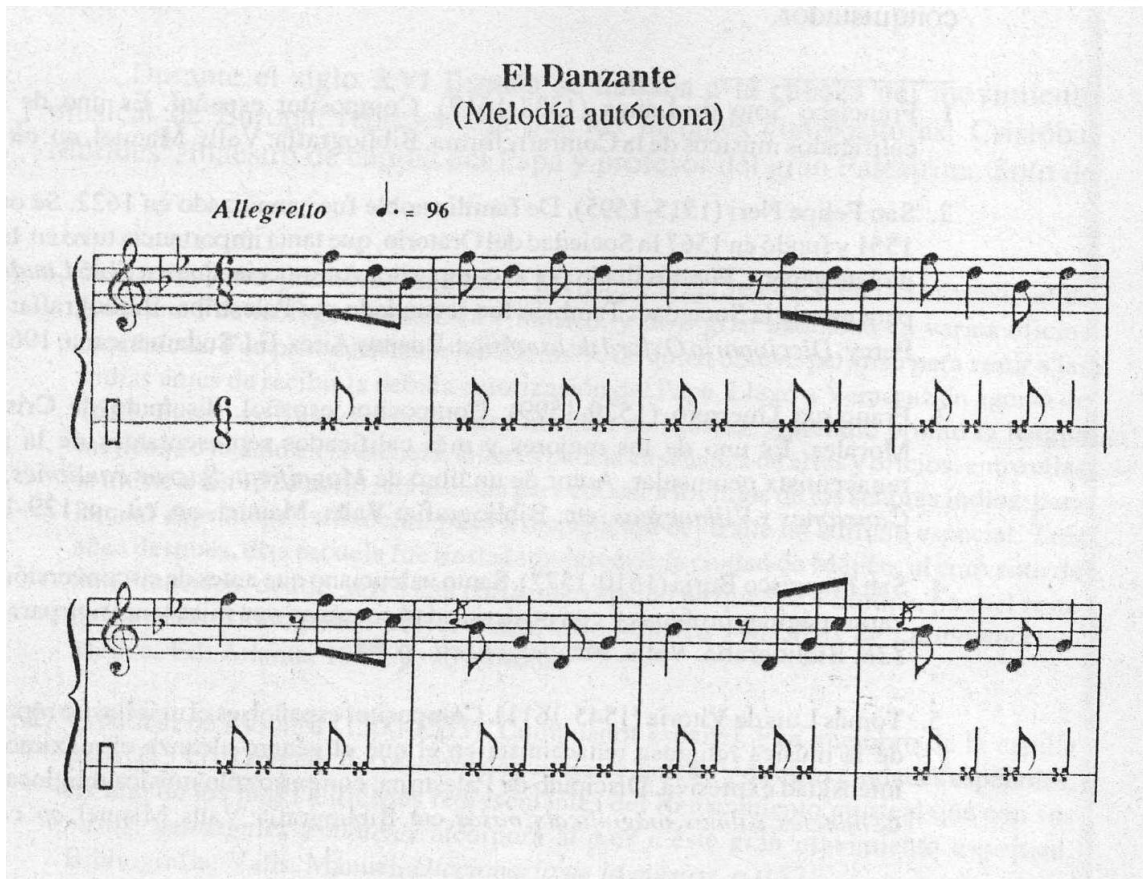


música se les denomina con este nombre sino también a la gente que ejecuta estos bailes.

En su ejecución tradicional se lo interpreta con un pífano de caña de tres huecos el cual es llamado pingullo y con un acompañamiento de un tambor grande el cual marca rítmicamente los tiempos del compás, generalmente ambos instrumentos es tocado por la misma persona. Esta música y danza se la utilizaba y en la actualidad también como ritual para las fiestas sagradas como el Corpus Cristi y en la época prehispánica como elementos importantes en las fiestas del sol y la luna.

2.2.2 Estructura, generalidades rítmicas, armónicas y estéticas del Danzante

El Danzante antiguo, es decir antes de la injerencia europea fue monódico y pentafónico he aquí un ejemplo transcrito por Segundo Luis Moreno:



Cuando el Danzante tubo la hibridación causada por el mestizaje y la influencia de la escuela europea se comenzó a utilizar la escala diatónica y se sumaron un segundo y séptimo grado a la escala que según Luis Moreno no afectaban en nada a su esencia melódica, rítmica y formal si no que más bien fue enriquecida, también se introdujo un acompañamiento armónico basado en las triadas, modelo típico de acompañamiento tonal.



A continuación un ejemplo de un Danzante después de la conquista:

Cuchara de palo

(Cashpi Vigsha)

Danzante ecuatoriano, s. XX

José Ignacio Rivadeneira Pérez
(San Pablo del Lago, 1895 -1955)

Danza guerrera
Dm

Piano

1

2

5

9

13

17

B \flat

D7

Gm

B \flat

D7

Gm

D7

Gm

Dm

Dm

D.C.

p

dim.

f

p

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Quito - Ecuador, 1997. Correos: conmusica@hotmail.com // web: ecuadorconmusica.com



En el acompañamiento es notoria la intención rítmica y es muy relevante los acentos en los tiempos fuertes, estos le dan un carácter ritualístico a este género.

El danzante es muy parecido al yumbo, su diferencia se basa en la rítmica al revés, pero esto es relativo porque existen tanto danzantes como yumbos intercambiados, hablando rítmicamente. El danzante está constituido por células rítmicas trocaicas, es decir, una figura de valor largo y otra corta, mientras tanto el yumbo es de rítmica yámbica que es lo opuesto de la trocaica. Esta constante se ha presentado en la historia de la música indígena y ha sido la influencia para muchos géneros en la historia como el danzonete cañari, danza india, danza aborígen, tonada, albazo, etc.

Antes estas danzas fueron de un solo periodo pero con el tiempo se han ido desarrollando y armónicamente se han constituido en dos periodos con partes A y B. Este género está escrito en 6/8 y tiene como generalidad armónica el paso desde la tónica I menor a sus sustitutas III y VI para después ir a la dominante y resolver otra vez.



2.3 El Albazo

“El Albazo es la música con que en la madrugada de grandes fiestas se las anuncia regocijadamente” (Honorato Vázquez Ochoa, 1855-1933)

2.3.1 Definición

El término Albazo hace referencia a alborada, y no sólo es la designación de una clase de composición musical, sino también de la algarabía, música y cohetería con que se solemnizan algunas fiestas de carácter religioso. Es común el ofrecer el albazo a los priostes, que son las personas que aportan económicamente para la realización de estas fiestas religiosas.

Este género musical fue originándose desde épocas coloniales, y podemos afirmar que es música de los indígenas y mestizos del Ecuador. En la clasificación de Segundo Luis Moreno (1882-1972), el albazo consta como género criollo. En sus inicios el nombre de albazo se usó sólo para designar al estruendo bullicioso de música y cohetes. Fue después que se llamaba así al género musical como tal. Básicamente es una danza cantada, lo cual no significa de ningún modo que no exista un gran repertorio de piezas instrumentales. Fue



tomando forma desde tiempos coloniales, al mixtificarse elementos musicales de la península ibérica con los vernáculos de la música indígena. Si bien es cierto que los primeros ejemplos pautados datan del siglo XIX, se lo menciona desde mucho tiempo atrás.

Sus líricas están relacionadas principalmente a los afectos y relatos de desamores, ingratitudes, decepciones, etc. El baile de pareja se lo hacía de forma suelta, a veces dando vueltas, con un pañuelo en la mano y un poco zapateado, esto como herencia de bailes más antiguos, que seguramente venían desde Europa. La instrumentación podía ser arpa sola, como en el caso de la provincia de Imbabura, guitarras, banda, y por supuesto otras más contemporáneas.

2.3.2 Estructura, generalidades rítmicas, armónicas y estéticas del Albazo

Su métrica se la puede escribir en compás binario compuesto de 6/8, y en compases ternarios de 3/8, y 3/4. Es más frecuente que su tonalidad sea menor, pero su ritmo es caprichoso y festivo, un tanto complejo, invita al baile. Su

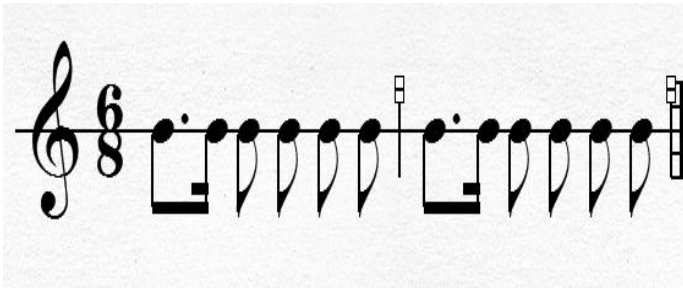
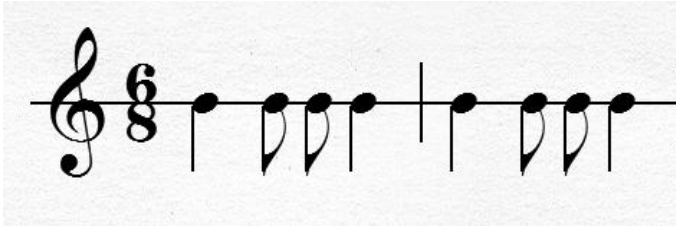


tempo puede variar, ya que puede ser moderato, allegro-moderato o allegro.

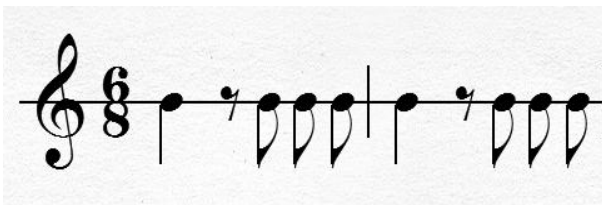
Al parecer su rítmica proviene del Yaraví. El compositor Gerardo Guevara cree que el albazo es un yaraví ejecutado en un tiempo más ágil, es decir se transforma de canción a baile, y no es raro encontrarlos juntos, además no son pocos los yaravíes que terminan con fuga de albazo, como es el caso de “Puñales”. Se diría que el albazo es un yaraví rápido de no ser porque al analizar musicalmente un género, no se debe tomar en cuenta solamente la parte rítmica, sino también otros aspectos de gran importancia como son su estructura, armonía, melodía, textos, función, etc.

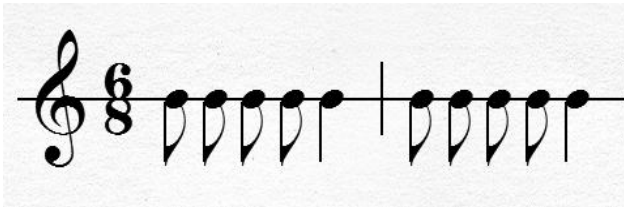
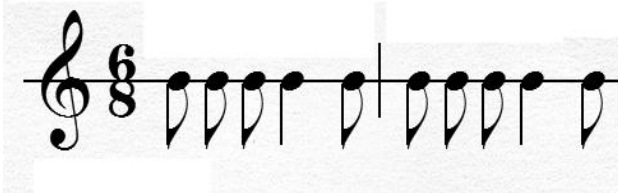
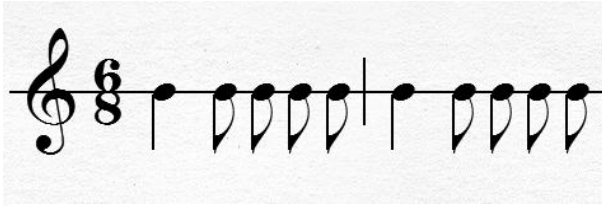
Su figuración musical, básicamente contiene corcheas, negras, y negras con punto. Es frecuente que la última corchea del segundo tiempo se prolongue usando una ligadura conjuntiva hasta la primera del siguiente tiempo, característica de este ritmo que se conoce como síncopa. También se la encuentra en el Aire Típico, y el Alza, que en conjunto con el Albazo representan el criollismo musical ecuatoriano.

A continuación la figuración básica del Albazo:

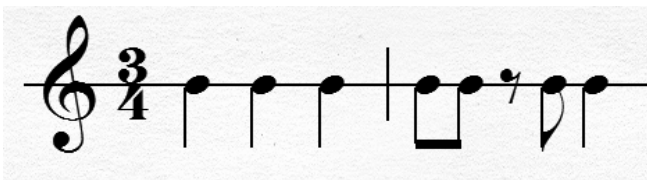


Sus variantes:





Variante en 3/4



También el albazo parece ser generador de otros ritmos como es el caso del Aire Típico, el *Capishca* del Azuay, el *Cachullapi*, la Bomba del Chota. Es en la zona interandina

donde se registra mayor número de composiciones de este género.

Algunos títulos de albazos populares son: “Amarguras, Morena la Ingratitud, Compadre péguese un trago, Triste me voy, Apostemos que me caso, Avecilla, Ay no se puede, Que lindo es mi Quito, El *Huiracchurito*, Si tú me olvidas”.

Ejemplo del Albazo Morena la Ingratitud:

Morena la ingratitude
Albazo

Jorge Araujo
Adaptación para piano: P.G.G.

The image shows a musical score for the piece "Morena la ingratitude" by Jorge Araujo. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked "mf". The second system starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is written in a style that is typical of popular music notation, with many beamed eighth and sixteenth notes.



Capítulo III



La Deconstrucción



3.1 La deconstrucción

“Deconstruir consiste, en efecto, en deshacer, en desmontar algo que se ha edificado, construido, elaborado pero no con vistas a destruirlo, sino a fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas, cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí obran.” (Peretti, 1998)

El concepto de signo lingüístico es para Derrida una entidad psíquica de dos caras las cuales generan contraposición y caos, en realidad este concepto según Derrida haría la tarea de hacernos ver los significados alegóricos ocultos de la lingüística y de la literatura en general. El trabajo deconstructivista no solamente es un ejercicio analítico si no que funciona como una especie de palanca activa de transformación semiológica y por lo tanto estética. Este ejercicio, que por cierto es matemático, es un sistema de caotizar los elementos analizados y contraponerlos para así darle una lectura diferente, este ejercicio se lo ve como una operación negativa la cual hace contraponer conceptos.



La deconstrucción juega con los principios de la hermenéutica y cambia los conceptos, esto ha desembocado movimientos artísticos desde el lado pictórico, escultórico, arquitectónico, musical, lingüístico, etc., los cuales de por sí son estructuralistas y priman un principio matemático de oposición, por ejemplo en la lingüística no puede existir el blanco sin la existencia de su relativo de oposición que es el negro, esto conlleva a verle al concepto inicial siempre con doble sentido.

3.2 La deconstrucción musical

“Uno de los prejuicios más extendidos en el mundo de la música es el de dar por sentado que aquello que es música está claramente delimitado dentro de ciertos cánones como los ya comentados: impenetrabilidad de la sala de conciertos, interpretación del acto musical como evasión de «lo exterior», la dualidad formada por el mundo y la música o los propios límites de aquello que puede ser considerado como «propio» e «impropio» de la música.

La deconstrucción se manifiesta aquí como una transgresión de los límites impuestos a la música y de la separación categórica entre lo que está dentro y lo que está fuera, fundamentando un posible discurso «musical» en una



desintegración tautológica de lo propiamente» musical. Dentro de la historia de la música ha existido la coexistencia entre música y filosofía, estas dos ramas del conocimiento han interactuado siempre. Muchos compositores han intentado hallar las respuestas estéticas de su arte en la filosofía y otros la inspiración en ella. Como artistas hemos sentido la necesidad de acercamiento con la filosofía y la intervención de ella en nuestro trabajo. Jaques Derrida ha sido la piedra angular en la creación de la conjetura de nuestro trabajo, su teoría de la deconstrucción ha inspirado la creación de un sistema de composición que servirá como respuesta a la necesidad amalgamar la música y la filosofía en un producto estético.” (Bernal, 2007)

Si bien es cierto que ya se ha trabajado mucho en la música y la deconstrucción, ya sea para encontrar justificaciones estéticas o estudios musicales, en realidad, se trata de una herramienta muy útil para el arte en general. En esta teoría se han basado muchos músicos para justificar ciertas relaciones entre su música y los procesos estéticos conocidos como el análisis que hace Alberto C. Bernal sobre la música y la deconstrucción. En nuestro caso partiremos del concepto a la



música, intentando generar un proceso creativo deconstructivista.

“A partir del momento en que la separación categórica entre música y mundo es deconstruida, todo acto musical y su deconstrucción no es ya mera y únicamente musical, sino «más que» musical. Más que un reflejo de lo ya no existente «externo», la deconstrucción de lo musical —a pesar de y debido a su ya anunciada imposibilidad— es, entonces, precisamente la posibilidad de que algo más pueda convertirse en música, así como, respectivamente, la música pueda convertirse en algo más.” (Bernal, 2007)

La deconstrucción lingüística propuesta por Derrida se basa en un código binario de oposición constante que es utilizada para obtener sentidos opuestos de ciertas lecturas y darle doble sentido a lo que se lee con el fin de encontrar alegorías o significados que normalmente no se entenderían, para este fin se utiliza un mecanismo de oposición continua en la lectura y este a su vez es matemático, es decir existe un punto de enlace con la música que es de la lógica de la oposición matemática, bajo este precepto intentamos crear



música con un código parecido de oposición constante el cual generara caos en un esquema ordenado. Para darle un lineamiento estético y estructural hemos escogido la música ecuatoriana y el jazz como enlace, el orden estructural y rítmico lo dará la música ecuatoriana y el lineamiento estético el Jazz.

La música tiene dos sentidos: horizontal y vertical. El horizontal maneja la parte melódica-temporal y el vertical maneja la parte armónica. Creemos pertinente que para deconstruir, musicalmente hablando, necesitamos crear oposición continua la cual se da en los dos sentidos, para la oposición horizontal o bien llámese cadencial se utilizara el intercambio modal, utilizado en arreglos jazz. Este método se basa en incluir en las cadencias armónicas acordes de otros modos para así dar el color armónico de dos o más modos, a continuación un ejemplo del intercambio modal.

En este caso las cadencias están dadas por cuatriadas de una manera convencional:

I	III	VI	I
CM7	Em7	Am7	CM7



En el siguiente ejemplo se verá el proceso de intercambio de tono mayor a tono menor del mismo centro tonal.

	I	III	VI	I
Modo mayor	CM7	Em7	Am7	CM7

Jónico

Modo menor	Cm7	EbM7	AbM7	Cm7
------------	-----	------	------	-----

Eólico

Estos dos tonos se combinarán:

I	III	VI	I			
CM7	EbM7	Em7	AbM7	Am7	Cm7	CM7

Este proceso se podría utilizar con varios modos.

De esta manera generamos oposición horizontal por contraste armónico, el cual servirá para que no exista una idea armónica única si no dual. Esta manera de construir



cadencias hace que la percepción tonal tradicional se disuelva y se dé la sensación de difuminación.

3.3 Oposición Armónica

La oposición armónica es en realidad la manera de cómo realizaremos la contraposición vertical o acordal, para este propósito utilizaremos los conceptos de consonante y disonante, la consonancia es la manera de disposición de las notas por triadas, la separación de notas o intervalos de terceras, cuartas, quintas y octavas son armónicamente estables porque sus ondas coinciden en sus nodos cada cierto ritmo y el resultado de estos es de una sonoridad estable, en el caso de las disonancias estos nodos casi no tiene puntos de convergencia y producen estridencia, la oposición traducida en la música sería esta estridencia producido por una disonancia, para nuestro fin hemos escogido el tritono también llamado 4ta aumentada o quinta disminuida. Este intervalo es simétrico y por lo tanto opuesto. Se utilizarán siempre dos coloraturas de acordes al mismo tiempo para generar el caos que buscamos.

I

III

VI

I



CM7 EbM7 Em7 AbM7 Am7 Cm7

CM7 Tono C

F#M7 AM7 A#m7 DM7 D#m7 F#m7

F#M7 Tono F#

En este caso la armonía se convierte en la parte principal de la estética de este trabajo. Sumado estarían los elementos de la improvisación del jazz y la parte rítmica y estructura formal de los tres géneros ecuatorianos.



3.2.1. Presentación de las obras



Desyaraví

Score

Josep Wazhima
Esteban Encalada

Introducción

Guitar

Bass Guitar

6

Gtr.

Bass

11

Gtr.

Bass

16

Gtr.

Bass

FM7

FM7

F#m7

Bbm7

Bm7

Dm7

Dm7

F#m7

FM7

FM7

Bm7

2

Desyaravi

21

Gtr. $B^b M7$

Bass

Over Drive

25

Gtr. 8^{va}

Bass $D m7$ $F\# m7$ $D m7$

28 (8^{va})

Gtr. $F\# m7$ $D m7$ $F\# m7$

Bass

31 (8^{va})

Gtr. $A\# m7(b9)$ $A 7$

Bass $D m7$ $F\# m7$ $E m7(9b)$ $E b7$

34

Gtr. Solos $G m7$ $B\# m7$

Bass $D m7$ $F\# m7$



Desyaraví

3

39 BM7 E#m7 E M7

Gtr.

Bass

44 1. A#m7(b5) A7

Gtr.

Bass

2. E m7(b5) Eb7



Albazul

Josep Wazhima
Esteban Encalada

Electric Guitar

Electric Bass

E. Gtr.

E.B.

6

11

17

23

Chords: G#m7, B#m, BM7, D#7, G#m7, Dm7, F#m7, FM7, A7, B#m7, BM7, D#7, G#m7, G#m7, Dm7, Dm7, Dm7, D#7, G#m7, Em7, E#m7, F#7, B#m7, A7, Dm7, Bbm7, Bm7, C7, F#m7, BM7, Bbm7, D#7, G#m7, G#m7, FM7, F#m7, A7, Dm7, Dm7, Dm7, B#m, BM7, D#7, G#m7, B#m7, BM7, D#7, F#m7, FM7, A7, Dm7, F#m7, FM7, A7.



2

G#m7

Albazul

29

E. Gtr.

D m7

E. B.

Danzante #1

Score

Esteban Encalada
José Wazhima

Introducción

Electric Guitar

Bass Guitar

6

E. Gtr.

Bass

11

E. Gtr.

Bass

18

E. Gtr.

Bass

A m7

C#m7

A m7

C#m7

A m7

A

C#m7

A m7

C#m7

A m7

2

Danzante #1

23

E.Gtr.

Bass

C#m7

C M7

F#m7

28

E.Gtr.

Bass

A m7

F#m7

33

E.Gtr.

Bass

D#m7

Gm7

D#m7

A m7

C#m7

A m7

Gm7

38

E.Gtr.

Bass

B#m7

C#m7

C M7

F#M7

43

E.Gtr.

Bass

F#m7

A m7

F#m7

D#m7

B#m7





Danzante #1

3

48

E. Gtr.

Bass



Bibliografía:

Abad, F. (2010). *Propuesta jazzística interpretativa del pasillo, albazo y san juanito*. Cuenca: Tesis Universidad del Azuay.

Adorno, T. (1998). *Ideas sobre la sociología de la música. En: Cristina de Perretti, Entrada del Diccionario De Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: AKAL.

Adorno, T. (2009). *Música ligera: Introducción a la sociología de la música*. Madrid: AKAL.

Aebersold, J. (1992). *Como tocar jazz e improvisar*. New Albany: James Aebersold Editorial.

Aguirre Gonzalez, E. (s.f.). *Antología de la música ecuatoriana*. Quito: Edinacho S.A.

Bernal, A. (2007). *Enrahonar*. Recuperado el 01 de Julio de 210, de www.albertobernal.net

CELADE, C. L. (17 de 10 de 2008). *RISALC.ORG*. Recuperado el 20 de 04 de 2012, de CEPAL: <http://www.risalc.org/portal/indicadores/ficha/query.php>

Derrida, J. (1998). *De la gramatología: El fin del Libro y el comienzo de la escritura*. Mexico: siglo XXI, traducción O. del Barco y C. Ceretti.



- Derrida, J. (1998). *Lingüística y gramatología*. Mexico: Siglo XXI, Traducción O. del Barco y C. Ceretti.
- Escobar, J. B. (07 de 05 de 2012). *musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post10*. Obtenido de musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post10.
- Gioia, T. (2002). *Historia del Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Guayaquil, I. M. (2009). *Museo de la Música Popular "Julio Jaramillo"*. Guayaquil: I. Municipalidad de Guayaquil, primera edición.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2001 - 2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo 1*. Quito: Conmusica.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2004 - 2005). *Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo II*. Quito: Conmusica.
- Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna vol. I-II*. España: Antoni Bosch editor.
- Ian Carr. (2004). *Miles Davies la bibliografía definitiva*. Barcelona: Global rhythm press S. L. Traducción Eduardo Hotman.
- Moreno Andrade, S. L. (1996). *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio del distrito metropolitano de Quito.
- Peretti, C. d. (1998). *Derrida en Castellano*. Recuperado el 19 de Marzo de 2010, de Entrada del Diccionario de Hemenéutica dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao.:



http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/peretti_2.htm

Rivera, A. Q. (1999). *Cuerpo y cultura*. Mexico: SigloXXI.